Égypte représentée ou Égypte en représentation?
La participation égyptienne aux expositions universelles de Paris (1867) et de Vienne (1873)

Les espaces factices mis en scène dans les expositions universelles ont été fréquemment perçus et décrits comme des lieux d'expression de stéréotypes négatifs à l'égard des nations et des sociétés extra-européennes qui y étaient représentées[1]. L'installation égyptienne qui a le plus impressionné, pour des raisons très différentes, ses visiteurs est incontestablement la « Rue du Caire » inventée pour l'Exposition universelle de 1889 par le baron Alphonse Delort de Gléon, grand amateur d'antiquités islamiques dont il était bon connaisseur pour avoir longtemps résidé au Caire[2]. Sa tentative de reconstituer le pittoresque urbain cairote par le biais de l'architecture (en utilisant des matériaux de remploi) et de l'animation commerciale (en faisant venir artisans, âniers, musiciens) en a enchanté beaucoup ; elle en a hérissé d'autres. L'homme de lettres Edmond de Goncourt y a vu une insulte à la bienséance, dénoncée dans une prose outrancière :

> Et nous voilà dans la rue du Caire où le soir converge toute la curiosité libertine de Paris, dans cette rue du Caire aux âniers obscènes, aux grands Africains, dans des attitudes lascives, promenant des regards de fouteurs sur les femmes qui passent ; à cette population en chaleur, qui vous rappellent des chats pissant sur de la braise, la rue du Caire, une rue qu'on pourrait appeler la rue du Rut[3].

Du bon usage des sources et de leur interprétation

Le politiste Timothy Mitchell a fait valoir, dans un texte influent[4], l'embarras d'un tout autre ordre que la vue de pareille reconstitution aurait causé à des visiteurs égyptiens. Il s'appuyait pour cela sur des propos attribués à l'auteur d'une relation de voyage en Europe qui l'avait amené avec plusieurs camarades à visiter les installations de l'Exposition de 1889. L'extrait sélectionné ouvre littéralement son essai et rapporte ceci sur la « Rue du Caire »:

> *It was intended to resemble the old aspect of Cairo. So carefully was this done that even the paint on the buildings was made dirty*[5].

Mitchell prête une tonalité critique à cette observation, au risque de la surinterprétation. Remise dans son contexte historique, elle peut pourtant se comprendre comme purement factuelle. Patines et poussière étaient en effet des ingrédients alors très en vogue, que les antiquaires parisiens utilisaient couramment pour donner un cachet ancien aux objets présentés dans leurs devantures, et plus fréquemment encore pour les

---

[1] CELIK, Zeynep, *Displaying the Orient : Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley, University of California Press, 1992; *Exotiques expositions… Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*, éd. C. Demeulenaere-Douyère, Paris, Somogy Éditions d'art / Archives nationales, 2010.

[2] VOLAIT, Mercedes, « La rue du Caire », *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, éd. M. Bacha, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 2005, p. 131-134.

[3] GONCOURT, Edmond de, *Journal – mémoires de la vie littéraire*, III, 1887-1896, édition annotée par R. Ricotte, Paris, Laffont, p. 290.

[4] MITCHELL, Timothy, *Colonizing Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

[5] *Ibid*., p. 1.La reference donnée est Muhammad Amīn Fikrī, *Irshād al-alibbā ilá maḥāsin Ūrūbbā*, Le Caire, 1892, p. 128.

vieillir artificiellement[1]. La technique de la « fausse crasse » n'est pas propre à la « Rue du Caire » de 1889 et sa raison d'être n'est pas d'avilir mais bien au contraire d'accroître la valeur des pièces concernées, pour étrange que cette manipulation puisse apparaître aujourd'hui.

L'intention naturaliste, poursuit Mitchell, avait conduit en outre à faire venir « 50 ânes égyptiens, avec leurs âniers et le nombre requis de serviteurs, de maréchaux et de selliers »[2]. L'autorisation de recrutement donnée au mandataire de Delort de Gléon par le ministère français des Affaires étrangères concerna effectivement « 58 personnes, dont 51 âniers, un muezzin, un cuisinier, etc. et 52 ânes », sous condition que « les personnes engagées partiront de leur plein gré » et que le mandataire « s'engage à les ramener en Égypte »[3]. Selon Mitchell, la gêne de Muhammad Amin Fikri et de ses compagnons aurait encore cru lorsque, poussant la porte de ce qui a l'apparence d'une mosquée, ils pénètrent en fait dans un café « où des danseuses égyptiennes se produisent en compagnie de jeunes mâles et où des derviches tourbillonnent »[4]. Mitchell en conclut que, dégoutés par tous ces succédanés, les visiteurs égyptiens se seraient tenus à l'écart de la « Rue du Caire ». Cette vulgate a été abondamment reprise dans la littérature produite sur la participation non-occidentale aux Expositions universelles, jusqu'à tout dernièrement[5].

Or Randa Sabry a récemment montré que la traduction proposée par Mitchell de ces impressions égyptiennes à l'Exposition universelle de 1889 ne rendait nullement justice au texte original. Pis, que celle-ci était non seulement fautive en bien des endroits, mais plus encore tendancieuse, puisque le texte égyptien offre en réalité un véritable éloge de la « Rue du Caire »[6]. C'est dire, si besoin était encore, combien il est important de revenir toujours aux sources originales, plutôt que de s'en tenir aux données de seconde main.

La même précaution vaut pour la matérialité des installations. La bibliographie là encore n'est pas toujours fiable. Ainsi Zeynep Celik avance-t-elle que la Rue du Caire avait été pourvue d'une plus grande largeur qu'une rue cairote pour permettre à une voie ferrée d'y passer, sur foi d'images trop vite regardées[7]. De même croit-elle savoir, citant Delort de Gléon, que l'intérieur de la « mosquée » reproduite dans la Rue du Caire de 1889 avait été richement décoré de « murs revêtus de marbre, plafonds à caissons rehaussées d'or et riches boiseries sculptées » et qu'un dôme lui était attenant[8]. Telle avait été effectivement l'intention initiale du collectionneur; des calques attribuables à l'architecte Jules Bourgoin, spécialiste de l'ornement cairote, ont conservé la trace de

---

[1] CHARPY, Manuel, *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, Doctorat d'histoire, Paris I, 2010, p. 545-553.

[2] Ma traduction; MITCHELL, *op. cit.*, p. 1.

[3] Nantes, Archives du ministère des Affaires étrangères et européennes, Egypte, Consulat général 261, Note du 16 avril 1889.

[4] Ma traduction; MITCHELL, *op. cit.*, p. 1.

[5] BALDAZZI, Cristiana, « The Arabs in the Mirror: Stories and Travel Diaries relating to the Universal Expositions in Paris (1867, 1889, 1900) », *Moving Bodies, Displaying Nations, National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century*, éd. G. Abbattista, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2014, p. 213-240.

[6] Communication de Randa Sabry à la journée d'étude « Présences arabes et turques aux Expositions universelles de 1889 et 1900 : matérialités et mises en récit », tenue le 1er avril 2016 à l'Institut d'études de l'islam et des mondes musulmans, à Paris ; extraits destinés à paraître dans une Anthologie des voyageurs égyptiens et libanais en Europe éd. R. Sabry.

[7] CELIK, p. 76. Les images montrent en fait des rails étroits de type Decauville uniquement utilisés pendant le chantier.

[8] *Ibid*., p. 75, citant DELORT DE GLEON, *L'Architecture arabe des Khalifes d'Egypte à l'Exposition Universelle de Paris en 1889 : La Rue du Caire*, Paris, E. Plon, Nourrit, 1889, p. 10.

cette première disposition[1]. Mais faute de temps et de ressources, Delort de Gléon explique aussi avoir dû renoncer à pareille ambition[2] et une étude attentive de l'iconographie disponible montre que nul dôme ne fut érigé Rue du Caire, pas plus sans doute que de « riche décoration intérieure » donnée à la prétendue « mosquée », laquelle en outre perdit sa fonction cultuelle, au profit d'un « « Cercle » qui devait servir de « lieu de lecture et de réunion pour les Égyptiens venant à Paris » [3]. En fin de compte, cette grande salle servit de salon où les membres du commissariat de la « Rue » pouvaient trouver « livres, journaux et d'excellents rafraîchissements »[4]. Seul survécut, de l'intention originelle, un minaret, qui était une réduction de celui ornant la mosquée funéraire du sultan Qaytbay. Un café jouxtait bien le « Cercle » mais faisait office de cantine pour les âniers. Le café-concert proprement dit, tenu par un certain Moustapha al-Dib, se trouvait à l'extrémité opposée de la rue, sous une tente colorée « d'une grande richesse, empruntée au palais du khédive »[5]. Une aquarelle de l'architecte René Binet atteste en effet de sa magnificence[6]. C'est là que se produisait la célèbre almée « Ayouka » ou « Aïoucha »[7].

Ces hiatus entre réalité et impression sont fréquents dans la littérature relative aux Expositions universelles. Parce que ce sont des lieux foisonnants, propices à la confusion d'une structure avec une autre, d'un édicule avec un autre. Parce que la reconstitution des installations est tributaire de guides officiels parfois imprimés trop tôt et déjà obsolètes lorsque la manifestation ouvre, ou dont l'observation est tout simplement superficielle. La masse des textes et des images disponibles, de même que les interprétations parfois contestables et souvent trop rapides qui en ont été données, sont donc à manier avec discernement et circonspection.

Cette entrée en matière éclaire l'optique adoptée par la présente contribution : aborder la représentation de l'Égypte aux Expositions universelles de 1867 et 1873, non tant par les discours et les analyses qu'elle a pu susciter, que par ses caractéristiques matérielles : configuration concrète des emplacements, architecture des pavillons, agencement des décors, nature des objets exposés, choix esthétiques effectués. La présence égyptienne dans ces premières grandes arènes internationales n'a pas été une mince affaire. Le pouvoir khédivial et la société égyptienne s'y sont fait connaître par des installations d'envergure. Car, à la différence de 1889 et de 1900, les sections égyptiennes de 1867 à Paris et de 1873 à Vienne ne sont pas d'initiative privée, qu'elle soit française ou égyptienne. Elles constituent des projets officiels, émanant de l'autorité politique et étroitement contrôlés par cette dernière.

Le parc égyptien à Paris en 1867

La documentation conservée aux Archives nationales du Caire sur la participation égyptienne à l'Exposition universelle de 1867 offre un bel exemple de cet interventionnisme régalien. L'Égypte recourt certes à des commissaires étrangers. Le commissaire général est un exilé politique polonais, Charles-Edmond Chojecki, dit

---

[1] Paris, Bibliothèque de l'INHA- collections Jacques-Doucet, Archives 067, 14, 02 - *Calques et dessins divers* ; voir VOLAIT, Mercedes, « Bourgoin, architecte : la Rue du Caire », *Jules Bourgoin (1838-1908). L'obsession du trait*, éd. Maryse Bideault, Paris, Institut national d'histoire de l'art (« Les catalogues d'exposition de l'INHA »), 2012, p. 36-37.
[2] DELORT DE GLEON, *op. cit.*, p. 10.
[3] GROSCLAUDE, G., « Exposition de 1889: Exposition égyptienne », *Génie civil, revue générale des industries françaises*, tome XIV, n° 24 du 13 avril 1889, p. 377-379 et en particulier fig. 2. *Plan général de l'Exposition égyptienne au Champ de Mars*.
[4] « Chronique de l'Exposition : la rue du Caire », *L'Univers illustré*, n° 1786, 15 juin 1889, p. 371-374.
[5] GROSCLAUDE, *op. cit.*.
[6] VOLAIT, Mercedes, *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte (1867-1914)*, Forcalquier:, L'Archange Minotaure, 2009, fig. 86.
[7] TIERSOT, Julien, *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889*, Paris, Librairie Fischbacher, 1889, p. 70.

Charles Edmond, homme de lettres installé à Paris depuis 1845 ; il est assisté de l'égyptologue Auguste Mariette, du géologue Figari bey, du colonel Mircher (qui, basé au Caire, est chargé de superviser toutes les opérations locales) et du juriste Vidal, à qui est confiée la rédaction du catalogue des objets exposés[1]. Des hommes de l'art français interviennent également, tel l'architecte Jacques Drevet (1832-1900) par exemple. Mais la commission égyptienne est présidée par Nubar pacha, le ministre des Affaires étrangères et homme de confiance du khédive Ismaïl, et le souverain possède des idées précises sur la forme que doivent prendre les installations à construire et le fait savoir. Charles Edmond le dit clairement :

> La plus grande part lui revient, en effet, dans l'organisation de cet immense succès. Il en a conçu le magnifique plan d'ensemble. Il a tout dirigé, pris l'initiative de la partie artistique aussi bien qu'industrielle, veillé aux moindres détails. […] Il a été l'hôte de la France ; à son tour, il lui offre l'hospitalité, et on sent bien, à voir la splendide ordonnance de la fête, que le maître de maison lui-même a pris à cœur d'y mettre de son âme[2].

Architecture du kiosque khédivial

L'idée d'un pavillon khédivial séparé provient d'Ismaïl lui-même. Le « parc égyptien », on le sait, se composait d'un « Temple », d'un « Selamlik », et d'un « Okel », censés représenter chacun un âge de l'histoire égyptienne : Antiquité, Moyen Âge, époque moderne[3]. Le « Selamlik », qu'on trouve encore nommé « Palais d'été » dans les textes français, était dans l'esprit du khédive un simple « kiosque »[4]. Il en surveille de près l'architecture. Ainsi fait-il rejeter les « dessins de fantaisie, des imitations du style mauresque de l'Alhambra de Grenade » que l'architecte commis à la tâche, un certain Edouard Schmitz[5], employé au ministère des Travaux publics au Caire, a cru bon de préparer. Ordre est en outre donné que le *selamlik* reçoive « exactement comme ornementation la reproduction des arabesques de la chambre du palais de Gamalieh (Djamalieh), […] où Son Altesse avait vu le jour »[6]. Il s'agit en l'occurrence du palais par la suite connu sous le nom d'*al-Musâfirkhâna* (littéralement hôtellerie des voyageurs), car des invités européens du khédive eurent l'occasion d'y séjourner, tel un groupe d'artistes autrichiens en 1875-1876[7].

Nubar pacha fait encore valoir que « L'ornementation que nous avons dans les vieilles maisons du Caire est du style vraiment arabe, qui est bien plus beau et bien plus apprécié » [que le style hispano-mauresque], et fait du coup arrêter les travaux d'ornementation intérieure du pavillon khédivial. Il suggère que des « dessins exacts des vielles maisons du Caire soient faits », de même que des photographies, afin qu'ils puissent être copiés[8]. La proposition ne paraît pas avoir été suivie d'effet.

---

[1] EDMOND, Charles, *L'Égypte à l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Dentu, 1867, p. 12 sq.

[2] *Ibid.*, p. 14.

[3] La bibliographie consacrée aux installations égyptiennes de 1867 est abondante ; pour une introduction visuelle, HUMBERT, Jean-Marcel, *L'Égypte à Paris*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1998, p. 124-132.

[4] Archives Nationales d'Égypte, *Dar al-Watha'iq*, Fonds 'Asr Ismâ'îl, Carton 36 g1, Expositions, 36/1 Exposition Universelle de Paris de 1867 (ancienne cote), Lettre de Nubar pacha à Eram bey, agent du khédive à Paris, 8 octobre 1866.

[5] Eléments biographiques in VOLAIT, Mercedes, *Architectes et architectures de l'Égypte moderne(1830-1950), Genèse et essor d'une expertise locale*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 441.

[6] Archives Nationales d'Égypte, *Dar al-Watha'iq*, Fonds 'Asr Ismâ'îl, Carton 36 g1, Expositions, 36/1 Exposition Universelle de Paris de 1867 (ancienne cote), Lettre de Nubar pacha à Eram bey, agent du khédive à Paris, 3 décembre 1866.

[7] *Orientalische Reise : Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, éds Erika MAYR-OEHRING et *al.*, Vienne, Wien Museum, 2003.

[8] Archives Nationales d'Égypte, *Dar al-Watha'iq*, Fonds 'Asr Ismâ'îl, Carton 36 g1, Expositions, 36/1 Exposition Universelle de Paris de 1867 (ancienne cote), Lettre de Nubar pacha à Eram bey, agent du khédive à Paris, 3 décembre 1866.

Recruté peu après pour « la partie décorative (peinture et sculpture) » de la section égyptienne[1], l'architecte Jacques Drevet, qui ignore tout de l'Égypte, conçoit pour le *selamlik* un plan « d'influence exclusivement byzantine », sous forme d'une croix grecque inscrite dans un carré, dont les branches latérales sont prolongées par de prétendues moucharabiehs, en fait deux vérandas en hémicycle fermées par des parois aux baies géminées, surmontées de rosaces pourvues de verres de couleur[2]. Drevet fait grand usage de la polychromie, qualité alors associée au « style arabe », pour le traitement des surfaces. Pour la décoration intérieure, il dit avoir choisi de s'inspirer des « miniatures merveilleuses d'un très ancien manuscrit du Coran », que les commissaires du parc égyptien avaient prévu d'exposer dans l'édifice et qu'ils font, à l'avance, venir du Caire afin que l'architecte pût en disposer[3]. Le plafond de la coupole en plomb repoussé éclairant la salle centrale du kiosque montre que le goût mauresque a tout de même réussi à s'infiltrer : sa structure octogonale et le système des points d'appui rappellent fortement ceux de la coupole centrale de la *qibla* de la grande mosquée de Cordoue… C'est en fin de compte un oxymore qui a été élevé, mais sa configuration résulte d'une somme de contraintes qui ne sont pas exclusivement allogènes.

Une exposition égyptienne d'art islamique

L'intérieur du kiosque sert de logis au khédive, mais aussi d'espace d'exposition, tout comme la galerie adossée au *salamlik*. De rares vues des salles montrent que des lampes de mosquées et des manuscrits sous vitrines y étaient exposés[4]. Les objets font notamment partie d'une « exposition rétrospective d'art arabe » organisée par un collectionneur égyptien connu, selon les sources, comme « Dr. Meymar »[5] ou comme « Dr. Meymarie »[6]. Dans les deux cas, on peut reconnaître dans ces translittérations désuètes et phonétiques, l'attribut professionnel (*al-mi^{c}mâr* ou *al-mi^{c}mârî*) usuellement accolé au nom d'un certain Husayn Fahmî, ingénieur-architecte de son état, qui fit partie de la mission scolaire à Paris de 1844, et eut à son retour au Caire une assez belle carrière, qui le mena notamment au poste de *wakîl* de l'administration des Waqfs ; c'est aussi l'architecte auquel la reine mère, Khoshiar Hanem, confia en 1868 le soin de concevoir le projet de la mosquée al-Rifâ^{c}î[7].

« La belle collection d'antiquités du Moyen-Age que le docteur Meymar a exposée dans les galeries de l'Exposition égyptienne »[8] décline, pour ce qui est de l'Égypte, le thème général de l'Exposition universelle de 1867, choisi par le penseur social Fréderic Le Play, qui était « l'histoire du travail ». Le travail du bois y était particulièrement représenté car, ainsi que le note l'amateur Adalbert de Beaumont :

> […] Le docteur Meymarie a eu l'heureuse idée de ramasser les boiseries, portes, volets, morceaux de plafonds et grilles sculptées, provenant de la mosquée El-Teyloun [Ibn Tûlûn]. […] En réparant certaines parties du mirab [sic] ou sanctuaire, on avait abattu et jeté parmi les gravats une foule de

---

[1] MARIETTE, Auguste, *Exposition universelle de 1867 : Description du parc égyptien*, Paris, Dentu, 1867, p. 87.
[2] DETAIN, C., « Le selamlick de l'Exposition de 1867 », *Revue générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, XXVIII, 1870, p. 162-166 et pl. 45 à 50.
[3] *Ibid.*, p. 163.
[4] VOLAIT, Mercedes, *Fous du Caie, op. cit.*, p. 200-201.
[5] LANE-POOLE, Stanley, *The Art of the Saracens*, Londres, Chapman and Hall, 1886, p. 115; EDMOND, *op. cit.*, p. 199.
[6] BEAUMONT, Adalbert de, « Les Arts décoratifs en Orient et en France. Une visite à l'Orient à l'Exposition universelle », *Revue des Deux Mondes*, vol. LXXII, 1er novembre 1867, p. 138-160.
[7] La biographie d'Husayn Fahmî, dit encore Küchük Husayn bey (« le petit Husayn »), est encore mal connue ; il serait né vers 1827 et décédé en 1885 sur le chantier de la mosquée al- Rifâ^{c}î ; ^{C}UMAR TUSUN, *Al-ba^{c}thât al-^{c}ilmiyya fî ^{c}ahd Muhammad ^{c}Alî wa ^{c}Abbâs wa Sa^{c}îd*, Le Caire, 1934, p. 292-295 ; HEYWORTH-DUNNE, James, *An Introduction to the History of Education in Modern Egypt*, Londres : Cass, 1968, p. 257 ; VOLAIT, *Fous du Caire, op. cit.*, p. 198-199.
[8] EDMOND, *op. cit.*, p. 199.

détails ravissans [sic], où des nielles de nacre, d'ivoire et d'ambre se mêlent au cèdre et à l'ébène. M. Meymarie a recueilli et sauvé ces débris[1].

Mais aucune technique n'est oubliée :

Il y a là des panneaux sculptés, incrustés d'ivoire et de nacre, qui sont des merveilles de menuiserie artistique. Une petite moucharabieh surtout est ravissante. Puis il y a de belles armes, des plateaux, des vases, des coffrets en bois travaillé, en métal damasquiné, une hache de luxe, des serrures, nobles débris d'une civilisation qui a été elle-même noble entre toutes[2].

Adalbert de Beaumont énumère encore parmi les « spécimens de l'art oriental depuis le VIIIe siècle jusqu'à nos jours », […] « des manuscrits illustrés, reliures d'un mètre de haut, faïences, lampes en verre émaillé des XIIe et XVe siècles, chefs-d'œuvre de cette industrie que Tyr, Sidon, Carthage, puis enfin Byzance et Venise ont portée si haut ». Et de conclure qu'il y a « là le noyau d'un musée qui manque absolument au Louvre »[3]. C'est cependant le South Kensington Museum de Londres (actuel Victoria and Albert Museum) qui en acquiert dès septembre 1867 les meilleures pièces, selon la sélection faite par l'architecte Owen Jones lui-même, spécialement dépêché à Paris à cet effet avec une enveloppe de deux mille cent livres sterling – somme alors considérable[4]. Le reste est dispersé en vente publique en janvier 1869, aux côtés d'objets présentés par trois autres collectionneurs, MM. de Beaucorps, Henry et des Essarts[5], également amateurs de pièces islamiques de provenance égyptienne. On oublie trop souvent que les Expositions universelles étaient avant tout des foires commerciales, destinées à la vente des produits exposés, et que les objets anciens, dénommés « de haute-curiosité » pour les distinguer des antiquités, étaient une marchandise comme une autre qu'aucune disposition légale ne protégeait[6].

L'entrée partielle d'une quarantaine d'objets de l'exposition Meymar dans les collections britanniques permet de s'en faire une idée plus concrète. La pièce maîtresse, toujours exposée dans les galeries islamiques du musée (Jameel Gallery, du nom de leur sponsor), est une chaire (*minbâr*) complète, portant le nom et la titulature du sultan Qaytbay (fin du XVe siècle)[7]. La chaire fut initialement identifiée comme provenant d'une mosquée de Damas[8]. L'architecte James Wild (1814-1892), captivé par l'architecture islamique qu'il avait dessiné à plus soif en Égypte entre 1842 et 1847, fit savoir que la pièce provenait en fait de la mosquée al-Mu'ayyad[9]. Un dessin de Pascal Coste le confirme[10]. À son côté, se trouvaient des panneaux épigraphiés provenant d'un autre célèbre *minbâr*, donné par le sultan Lagîn à la mosquée Ibn Tûlûn en 1296. Ses pièces détachées, très prisées des amateurs pour la finesse de leurs décors sculptés et

---

[1] BEAUMONT, *op. cit.*
[2] EDMOND, *op. cit.*, p. 199.
[3] BEAUMONT, « Les Arts décoratifs… », *op. cit.*
[4] Londres, Victoria & Albert Museum Archive, Ed. 84/36, Précis of the Board Minutes of the Science and Art Department, Vol. II – 1863 – 1869, p. 163.
[5] *Objets arabes, koptes, koufiques et persans, bronzes, armes, tapis, appartenant en partie à M. le Dr. Meymar, et aussi à MM. Henry, des Essarts et Beaucorps*, Vente des 8-9 janvier 1869, à Paris (237 numéros au total).
[6] KHATER, Antoine, *Le régime juridique des fouilles et des antiquités en Égypte*, Le Caire, Imprimerie de l'IFAO, 1960.
[7] Victoria and Albert Museum, inv. 1050-1869.
[8] « Dr. Meymar's collection », SCIENCE AND ART DEPARTMENT, *List of objects obtained during the Paris Exhibition of 1867*, Londres, 1868, p. 52-54.
[9] Londres, Victoria & Albert Museum Archive, Official visits abroad by Officers of the Museum, Ed 84/205, lettre de James Wild au secrétaire du département Art et Science, 4 décembre 1871 ; Attribution mise en doute par LANE-POOLE, *op. cit.*,, p. 113; THOMAS, Abraham "James Wild, Cairo and the South Kensington Museum", *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*, éd. M.Volait, Paris, Picard, 2013, p. 41-68.
[10] Marseille, Bibliothèque de l'Alcazar, Fonds Pascal Coste, Ms 1310-fol. 9A, *Chaire en bois à la mosquée du calife Mohyett, 17 avril 1822.*

marquetés, sont venues progressivement garnir tous les grands musées occidentaux intégrant une section d'art islamique. Husayn Fahmî avait inclus dans son exposition parisienne une belle lampe de mosquée blasonnée au nom d'Aqbugha, dignitaire à la cour du sultan mamelouk Malik al-Nasir Muhammad durant son long règne (1310-1340), ainsi que de grands feuillets illuminés provenant des frontispices de Corans mamelouks et persans et des exemples de reliures damasquinées, qu'il passe pour avoir particulièrement prisées[1].

On a à nouveau ici la trace d'une intervention égyptienne directe dans la représentation que l'Égypte entend donner d'elle-même. Elle émane en l'occurrence d'un amateur égyptien qui s'intéressa tôt aux arts de l'Islam, à un moment où peu de prix était accordé à ce type de vieilleries. Aussi le retrouve-t-on un peu plus tard aux côtés des amateurs engagés dans la défense des monuments du Caire en 1880-1881. C'est « un Circassien qui a su retrouver toutes les délicatesses de l'ancienne décoration arabe », un « homme de savoir et de talent », qui a montré dans son œuvre construit « de rares qualités de décorateur », dit de lui le publiciste Gabriel Charmes[2]. C'est « un artiste pourvu d'une connaissance approfondie des arts arabes et doué d'un goût aussi fin qu'élevé », écrit de son côté Arthur Rhoné[3]. Il est dommage qu'hormis la courte notice biographique que lui consacre Omar Toussoun dans sa chronique des missions scolaires, on ne connaisse à ce jour pas d'autres sources arabes sur la vie et l'action d'Husayn Fahmî en faveur de la connaissance et du rayonnement des arts islamiques égyptiens. C'est d'autant plus regrettable que la collection réunie pour servir à l'histoire du travail en Égypte fut un des premiers grands ensembles de pièces mameloukes et ottomanes offert à la vue d'un large public, international.

Le « Quart égyptien » à Vienne en 1873

C'est un projet plus ambitieux encore que le khédive Ismaïl conçoit pour l'Exposition universelle de Vienne en 1873. Le commissariat général en est cette fois confié à un égyptologue allemand, Henri Brugsch (1827-1894), toujours sous la présidence de Nubar pacha. Le savant dispose d'un crédit d'un million de francs pour donner corps à un ensemble chargé de produire un « extraordinaire effet », qui avait vocation à occuper le quart du secteur réservé aux nations orientales. L'enjeu pour le khédive est d'obtenir l'adhésion de l'empire austro-hongrois à la réforme judiciaire conduite par Nubar pacha et qui devait aboutir en 1875 à la création de Tribunaux mixtes, restreignant, sinon supprimant, l'impunité juridique dont jouissaient alors les étrangers en Égypte[4]. Brugsch reçoit l'instruction de ne pas lésiner sur la dépense. Le khédive veut voir s'élever un important groupe de bâtiments de « style arabe », comme on dit alors, et exige qu'on lui soumette un projet sur le champ. Brugsch présente de premiers dessins préparés par un architecte allemand de piètre talent, qui n'ont pas l'heur de plaire au vice-roi. Il a la chance de rencontrer un jeune architecte tchèque (originaire de Bohème), Franz Schmoranz (1845-1892), actif en Égypte depuis 1868 et

[1] Londres, Victoria & Albert Museum Archive, Museum register, Folio 230 : Meymar Collection : inv. 1049-1869 à 1086-1869 (1056-1869 pour la lampe, MSL/1910/6099-6100 pour les feuillets mamelouks, E.6293-6294-1910 pour les feuillets persans).

[2] CHARMES, Gabriel, « L'art arabe au Caire », (I), *Journal des Débats*, 1881.

[3] RHONE, Arthur « Correspondance d'Égypte », *Chronique des arts et de la curiosité*, 11 mars 1882, p. 77.

[4] BRUGSCH, Heinrich, *Mein Leben und mein Wandern* [*My Life And My Travels*], Berlin, 1894 (1992 pour la version anglaise éditée par George Laughead Jr. et Sarah Panarity), chapitre 6, http://www.vlib.us/brugsch/chapter6.html, consulté le 29 août 2015.

qui s'est constitué un important portefeuille de relevés de mosquées et d'habitations du Caire, récemment redécouverts[1].

Les planches dessinées par Schmoranz en février 1872 pour le « Quart » égyptien proposent un ensemble de bâtiments disposés de part et d'autre d'un jardin central dessiné à la française. D'un côté, se trouvent « une métairie arabe[2], la copie d'un tombeau antique égyptien et un bain public arabe » ; de l'autre prennent place « une maison arabe, un sébil et un café public arabe » tandis qu'un kiosque agrémente le centre du jardin[3]. Ce programme se voit réduit au fur et à mesure que le chantier avance. On ignore si la contrainte est financière ou de calendrier, ou d'un autre ordre encore. À l'automne 1872, les instructions transmises à Brugsch n'évoquent plus qu'une « Maison du Cheikh el belled », un « Tombeau antique dressé sur le plan d'un des tombeaux de Beni Hassan (12e dynastie) », une « maison arabe, style du Caire », les « façades de deux mosquées avec leurs minarets, style des tombeaux des Califes », et le « jardin avec kiosque au milieu »[4]. Le hammam, dont Schmoranz paraît avoir étudié plusieurs projets, disparaît. L'emprise des pavillons est resserrée : le jardin central est supprimé et la maison du *chaykh al-balad* (qui doit illustrer le type des habitations rurales égyptiennes) est placée à quelques mètres de la « maison arabe » (à vrai dire, plutôt un palais), spécimen quant à elle d'habitation bourgeoise. Le souci d'exactitude reste intact en revanche. Il est demandé à Brugsch de donner à la mosquée « l'aspect des sanctuaires du pays en observant rigoureusement toutes les règles établies pour les constructions de cette nature » et en y plaçant de véritables objets mobiliers, tel qu'un *minbar* (chaire à prêcher) et une *dikka* (meuble servant à la fois pour la lecture et le rangement des corans) « selon ceux dont 'Ali pacha Mubarak pourra disposer »[5].

Alors que dans les représentations occidentales, l'Égypte est toujours assimilée d'abord à l'Égypte ancienne, la période pharaonique se voit ici reléguée au second plan, alors même que le commissaire des installations est un égyptologue. La prééminence donnée au présent et au passé médiéval de l'Égypte se reflète également dans le programme général fixé à Brugsch pour les objets à exposer. L'Égypte doit être représentée à la fois « par le présent (industrie, productions du sol) et par le passé par une collection suffisante d'objets d'art et d'industrie de l'époque des Califes et du Moyen Âge », et en second lieu « par un choix de chefs d'œuvre d'art et d'industrie datant de l'époque pharaonique »[6]. Enfin, Brugsch est chargé de « faire exécuter deux panoramas, l'un représentant le nouveau Caire créé par Son Altesse le Khédive (quartier d'Ismaïlia), l'autre l'ancien Caire »[7]. La modernité n'est pas sacrifiée à l'Antiquité.

Ni folklore, ni pacotille donc pour les installations égyptiennes érigées à grands frais à Vienne en 1873, mais en revanche, toute la « splendeur et la magnificence voulue par le khédive »[8], et une illusion archéologique poussée à l'extrême, au point de se

---

[1] NEMECEK, Milan, "Frantisek Schmoranz le Jeune (1845-1892)", *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*, éd. M. Volait, Paris, Picard, 2013, p. 117-138. Les portefeuilles de Schmoranz, sont conservés à Chrudim, en Tchéquie.

[2] Autrement dit, « une '*izba* », village attaché à un grand domaine foncier.

[3] Chrudim, Archives Schmoranz, *Projet du quart égyptien de l'exposition universelle à Vienne*, Le Caire, février 1872, avec la signature de F. Schmoranz.

[4] Archives Nationales d'Égypte, *Dar al-Watha'iq*, Fonds 'Asr Ismâ'îl, Carton 36 g1 (ancienne cote), Expositions, 36/3 Exposition Universelle de Vienne, 1873, Lettre à Brugsch, 23 octobre 1872.

[5] Archives Nationales d'Égypte, *Dar al-Watha'iq*, Fonds 'Asr Ismâ'îl, Carton 36 g1 (ancienne cote), Expositions, 36/3 Exposition Universelle de Vienne, 1873, Lettre à Brugsch, 18 octobre 1872. 'Ali pacha Mubarak est alors ministre des Waqfs et donc en charge des lieux de culte.

[6] Archives Nationales d'Égypte, *Dar al-Watha'iq*, Fonds 'Asr Ismâ'îl, Carton 36 g1 (ancienne cote), Expositions, 36/3 Exposition Universelle de Vienne, 1873, Lettre à Brugsch, 23 octobre 1872.

[7] Archives Nationales d'Égypte, *Dar al-Watha'iq*, Fonds 'Asr Ismâ'îl, Carton 36 g1 (ancienne cote), Expositions, 36/3 Exposition Universelle de Vienne, 1873, Lettre à Brugsch, 18 octobre 1872.

[8] BRUGSCH, *op. cit.*, ch. 6.

croire transportés, à la vue des dessins et des photographies des bâtiments réalisés, devant quelque grand mausolée mamelouk des nécropoles du Caire.

D'une exposition l'autre

Entre 1867 et 1873, un saut qualitatif remarquable a été ainsi fait en matière de représentation architecturale de l'Égypte aux Expositions universelles. Cela est dû en partie à la détermination d'Ismaïl et de ses agents, qui entendent imposer une représentation toujours plus fidèle de l'architecture égyptienne, dans toutes ses composantes, ainsi qu'en témoignent les instructions dont les archives égyptiennes ont conservé la trace. Cela tient aussi à la familiarisation accrue avec les monuments de la ville du Caire gagnée par les architectes chargés de donner corps à ces reconstitutions historicistes. En 1867, la maîtrise d'œuvre du parc égyptien est assurée par un architecte parisien qui ne s'est jamais rendu en Égypte et ignore tout de son patrimoine monumental. Le résultat est une composition parfaitement fantaisiste, dont les liens avec l'art islamique égyptien sont ténus. En 1873, la commande revient à un jeune artiste qui vient de passer plusieurs années au Caire occupées en partie à relever plans, façades et ornements des sanctuaires et des demeures historiques de la ville. Cette acculturation approfondie à l'architecture islamique égyptienne transparaît de façon puissante dans ses dessins pour Vienne.

Un article dithyrambique sur cette « perle d'architecture orientale » qui émerveille le spectateur « par sa pureté de formes, le gracieux de l'exécution, et la splendeur de la décoration » se concluait par l'espoir que l'édifice puisse être conservé « comme une des plus grandes curiosités de Vienne »[1]. Il n'en fut rien, mais des fragments des pavillons furent en revanche réutilisés pour installer une « salle arabe » ou *mandara* [salon de réception] au Musée des arts appliqués de Vienne en 1881[2]. Plusieurs éléments du parc égyptien de 1867 connurent de même une seconde vie : l'okel fut en grande partie remonté par le sculpteur Charles Cordier dans sa propriété de Seine-et-Oise pour lui servir d'habitation et d'atelier ; Jacques Drevet incorpora d'autres éléments aux communs de la villa Masquelier qu'il bâtit en 1876 à Sainte-Adresse (Le Havre) ; les sphinx ornant l'allée menant au temple égyptien finirent quant à eux leur carrière à Marly-le-roi[3]. Les moucharabiehs rapportés d'Égypte pour la rue de 1889 furent de même remployés dans le « chalet égyptien » que le baron Delort de Gléon se construisit comme villégiature à Arromanches[4]. Un des effets, encore largement méconnu, des Expositions universelles est ainsi d'avoir inscrit un peu partout dans le territoire européen des fragments de l'architecture du monde, et de l'avoir de ce fait rendue, visuellement, plus proche des audiences européennes.

Mercedes VOLAIT
Laboratoire InVisu (CNRS/INHA), Paris

Bibliographie

BALDAZZI, Cristiana, « The Arabs in the Mirror: Stories and Travel Diaries relating to the Universal Expositions in Paris (1867, 1889, 1900) », *Moving Bodies, Displaying Nations, National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to*

[1] « Le palais du khédive », *Exposition universelle de Vienne illustrée*, 24e livraison, 1873, p. 371.
[2] NEMECEK, *op. cit.* La salle n'existe plus désormais.
[3] HUMBERT, *op. cit.*, p. 63 ; VOLAIT, *Fous du Caire, op. cit*, p. 130-131.
[4] *Ibid*., p. 135.

Twenty-first Century, éd. G. Abbattista, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2014, p. 213-240.

BEAUMONT, Adalbert de, « Les Arts décoratifs en Orient et en France. Une visite à l'Orient à l'Exposition universelle », *Revue des Deux Mondes*, vol. LXXII, 1er novembre 1867, p. 138-160.

BRUGSCH, Heinrich, *Mein Leben und mein Wandern* [*My Life And My Travels*], Berlin, 1894 (1992 pour la version anglaise éd. G. Laughead Jr. and S. Panarity).

CELIK, Zeynep, *Displaying the Orient : Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley, University of California Press, 1992.

CHARMES, Gabriel, « L'art arabe au Caire », (I), *Journal des Débats*, 1881.

CHARPY, Manuel, *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, Thèse d'histoire, Paris I, 2010.

DELORT DE GLEON, *L'Architecture arabe des Khalifes d'Egypte à l'Exposition Universelle de Paris en 1889 : La Rue du Caire*, Paris, E. Plon, Nourrit, 1889.

DETAIN, C., « Le selamlick de l'Exposition de 1867 », *Revue générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, XXVIII, 1870, p. 162-166 et pl. 45 à 50.

« Dr. Meymar's collection », Science and Art Department, *List of objects obtained during the Paris Exhibition of 1867*, Londres, 1868.

EDMOND, Charles, *L'Égypte à l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Dentu, 1867.

Exotiques expositions… Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937, éd. C. Demeulenaere-Douyère, Paris, Somogy Éditions d'art / Archives nationales, 2010.

GONCOURT, Edmond de, *Journal – mémoires de la vie littéraire*, III, 1887-1896 (édition annotée par Robert Ricotte), Paris, Laffont.

GROSCLAUDE, G., « Exposition de 1889: Exposition égyptienne », *Génie civil, revue générale des industries françaises*, tome XIV, n° 24 du 13 avril 1889, p. 377-379.

HUMBERT, Jean-Marcel, *L'Égypte à Paris*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1998.

KHATER, Antoine, *Le régime juridique des fouilles et des antiquités en Égypte*, Le Caire, Imprimerie de l'IFAO, 1960.

LANE-POOLE, Stanley, *The Art of the Saracens*, Londres, Chapman and Hall, 1886.

« Le palais du khédive », *Exposition universelle de Vienne illustrée*, 24e livraison, 1873.

MARIETTE, Auguste, *Exposition universelle de 1867 : Description du parc égyptien*, Paris, Dentu, 1867.

MITCHELL, Timothy, *Colonizing Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Objets arabes, koptes, koufiques et persans, bronzes, armes, tapis, appartenant en partie à M. le Dr. Meymar, et aussi à MM. Henry, des Essarts et Beaucorps, Vente des 8-9 janvier 1869, à Paris.

Orientalische Reise : Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert, éds Erika MAYR-OEHRING et *al.*, Vienne, Wien Museum, 2003.

RHONE, Arthur, « Correspondance d'Égypte », *Chronique des arts et de la curiosité*, 11 mars 1882, p. 77.

THOMAS, Abraham, « James Wild, Cairo and the South Kensington Museum », *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*, éd. M. Volait, Paris, Picard, 2013, p. 41-68.

TIERSOT, Julien, *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889*, Paris, Librairie Fischbacher, 1889.

VOLAIT, Mercedes, « La rue du Caire », *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, éd. M. Bacha, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 2005, p. 131-134.

VOLAIT, Mercedes, *Architectes et architectures de l'Égypte moderne (1830-1950), Genèse et essor d'une expertise locale*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.
VOLAIT, Mercedes, *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte (1867-1914)*, Forcalquier, L'Archange Minotaure, 2009.
VOLAIT, Mercedes, « Bourgoin, architecte : la Rue du Caire », in *Jules Bourgoin (1838-1908). L'obsession du trait*, Paris, Institut national d'histoire de l'art (« Les catalogues d'exposition de l'INHA »), 2012, p. 36-37.

Illustrations

Fig. 1. Elévation latérale du *Salamlik* égyptien à l'Exposition universelle de 1867.
Source : *Revue générale de l'architecture*, 1870, n° 4, pl. 47-48.

Fig. 2. La « maison arabe » dite encore palais du khédive à l'Exposition universelle de 1873 à Vienne.
Source : Musée de la ville de Vienne.